

ARQUITETURA DE CINEMAS EM SÃO PAULO

O Cinema e a Construção do Moderno

A relação entre a entrada do cinema na cidade de São Paulo e a construção da imagem da metrópole moderna, tendo como expressão máxima a arquitetura de Rino Levi

Renato Anelli

O processo de modernização de São Paulo transformou o cinema num de seus elementos simbólicos. Portador de imagens da vida nas grandes metrópoles norte-americanas e européias, o cinema serve de referência de urbanidade para grandes contingentes de espectadores. Por ser uma linguagem essencialmente moderna, contribui para construir uma nova relação entre seu público e o cotidiano da vida urbana, tematizando a velocidade e fragmentação da vida moderna, interferindo nos seus hábitos culturais e sociais.

Ao lado dos viadutos, das avenidas, do automóvel com suas buzinas (**Klaxon**), os prédios dos cinemas simbolizavam que a cidade era moderna. Guilherme de Almeida escreve em sua coluna *Cinematógrafo*, no jornal *O Estado de São Paulo*:

“Oh! - Victrola Ortophenica Auditorium - Blue Heaven - Alto-falante - The Talkies - Rádio - Fios, fios e fios - Gollas de lynce no pescoço raspado das mulheres - Tremores de blacks e blues nos joelhos de seda descobertos - Cimentos armados enormes, enormes, enormes, pintados de novo - Barulhos de klaxons roucos - Flirts: telepathia, telegrama, telephone, tele... daqui a pouco, televisão - America, America e America: construção, amplidão e improvisação - Cheiro de cal e duco - Tudo novo, tudo grande...”¹

A vontade de ser moderno, entendido como uma diferenciação do que é arcaico, passa por uma valorização estética das manifestações da técnica e da urbanidade, de maneira semelhante ao Futurismo, que glorifica a velocidade e a destruição daquilo que é velho. Nesse processo tudo que é novo torna-se igualmente moderno. Todos os cinemas foram saudados pela imprensa nas suas inaugurações como *modernos*, fosse qual fosse seu estilo. O *Alhambra* tornou-se *mourisco modernizado*, o *Paramount* e o *Rosário* cinemas modernos à “altura de nosso progresso”, enquanto que o *Ufa* de Rino Levi “ocupará um lugar de relevo entre as mais modernas casas

de diversões de nossa capital”.² É exemplar o comentário de Guilherme de Almeida, justificando o termo *mourisco modernizado*, quando da inauguração do *Cine Santa Cecília*:

“Modernizando? - Sim. Fazendo de concreto e ferro a estrutura rija; decorando com a simplicidade do cimento e dos ferros-batidos a fachada; higienizando pela larga e profusa ventilação o



Anúncio no jornal "O Estado de São Paulo" da inauguração do Cine Alhambra, em estilo mourisco.

ambiente: enfeitando de jogos imprevistos de luzes coloridas, misteriosas, a vastidão da sala: dispondo com conforto, em platéia, camarotes e balcão mais de três mil poltronas.”³

A técnica construtiva, a simplificação da decoração, a higiene e o conforto de um grande público são os aspectos modernos que se somam à fantasia e mistério do jogo de luzes e do exótico mouro. Guilherme de Almeida continua em seu artigo:

“Eu acho que as complicadas arquiteturas do Oriente adaptam-se bem ao cinema. O trepidante sonho moderno dos homens - como os sonhos de todos os tempos - vão bem nessas *féeries*, nessas sombrias e rendadas visões de ópio, dos palácios nababescos das Mil e Uma Noites ...”⁴

A transposição do clima de fantasia presente nos filmes para o ambiente no qual ele é projetado foi uma constante desde os primeiros grandes cinemas americanos. Cinemas *Egípcios* foram construídos na mesma época de filmes de *Cleópatra*, efeitos *atmosféricos* simulavam jardins barrocos nas salas de projeções realizadas por John Ebersson, estilos orientais referiam-se ao fascínio pelo exótico. É estranho pensar que tal potencialização do ecletismo do século XIX pudesse ser identificada como moderna.

O comentário de Oswald de Andrade sobre a exposição da casa modernista de Warchavchik, em 1930, na Rua Itápolis, ilustra o esforço de nossos

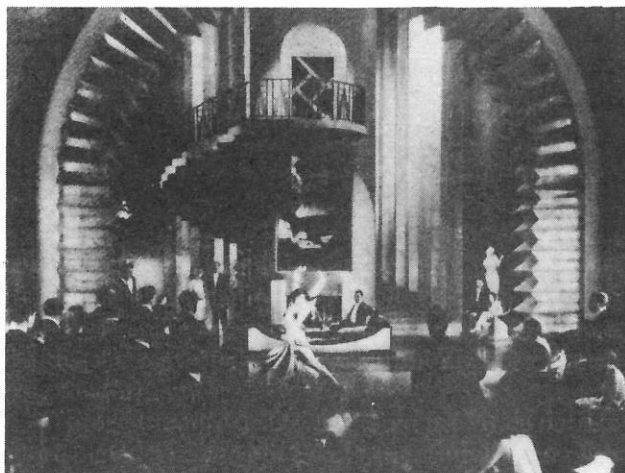


Foto da cenografia do filme "Donzelas de Hoje".

modernistas em diferenciar um campo para o moderno. Era necessário dizer que Cristiano das Neves com seus prédios ecléticos não era moderno. Entre as causas do sucesso de público da exposição, Oswald cita dois filmes em cartaz na cidade.

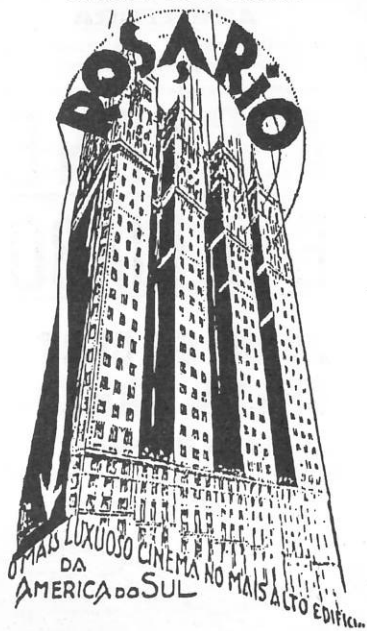
“Basta olhar para os interiores apresentados por Greta Garbo em *Mulher Singular* e Joan Crawford em *Donzelas de Hoje* para qualquer indivíduo, por mais curto, compreender que a arte da casa atual, intransigente, lógica, unida nos demais diferentes detalhes, reivindica para si o lugar de vitória no mundo de hoje”.⁵ Após uma descrição da casa de Warchavchik, Oswald completa: “... como deve ser o cenário da vida de cada dia neste século bendito”.⁶

Assim o cinema é entendido como exemplo educativo da gente *curta*, que pode dessa maneira ver como deve ser o lugar onde se desenrola a vida moderna, ou seja dizer que moderno é Warchavchik, e não o Cine *Rosário* onde se dava a projeção. Não havia em São Paulo nesse momento, uma distinção nítida entre intervenções da vanguarda modernista e os estilos historicistas. As grandes metrópoles norte-americanas e européias foram construídas com absoluta predominância de estilos históricos e ecletismos. Ser moderno naquele momento era mais um acerto de passos com a aparência dessas metrópoles do que uma opção cultural pelo modernismo.

O procedimento de Oswald é exemplar do debate sobre o modernismo em São Paulo. Reivindica para os modernistas o privilégio da expressão local da modernidade internacional, desautorizando com a pecha de pastiche as intervenções ecléticas, neoclássicas e neocoloniais que construíam com seu porte e quantidade as novas feições metropolitanas da cidade. O esforço era o de construir e difundir a idéia de incoerência entre os historicismos e a modernidade, ausente tanto nos mídia de massas como no senso comum da época.

A referência ao cinema, realizada por Oswald apresenta no entanto um novo problema. Ao limi-

O CINEMA QUE VAE SER O
ORGULHO DE S. PAULO!



Anúncio na Revista "Cinearte" sobre a inauguração do Cine Rosário no andar térreo do Edifício Martinelli, primeiro arranha-céu de São Paulo

tar-se a uma relação de aparências com o *modern look*, reforçando assim a tendência de diluição dos procedimentos críticos da Arquitetura Moderna, transformando-a em cenário, pano de fundo do cotidiano contemporâneo. Os cenários do filme *As Donzelas de Hoje* (realizados por Cedric Gibbons em 1929) são exemplares de como Hollywood tratava os temas formais modernos.

“Na sala de estar de *Donzelas de Hoje* uma enorme abertura em arco decorada com moldura dentada sugere uma engrenagem móvel de uma imensa máquina. O elemento mais extravagante na sala é uma escada facetada que sobe em espiral ao redor da lareira em direção a um balcão circular estruturado por um gigantesco suporte dentado”.⁷

A sala é transformada num palco onde elementos *machinistes* de inspiração corbusiana são monumentalizados, criando um efeito barroco, muito distante dos conceitos de clareza quase classicistas de Corbusier, presentes na arquitetura de Warchavchik. Na casa da rua Itápolis está presente um esforço de integração da Arquitetura e Arte Moderna na vida cotidiana, através do desenho de todos os seus objetos, sem com isso criar efeitos espaciais dramáticos e monumentais.

A comparação de Oswald evita uma crítica mais completa ao todo dos filmes, ou seja à maneira que as formas modernas são associadas a um discurso ambíguo, diluído de seu conteúdo original e reelaboradas por procedimentos cinematográficos contra-

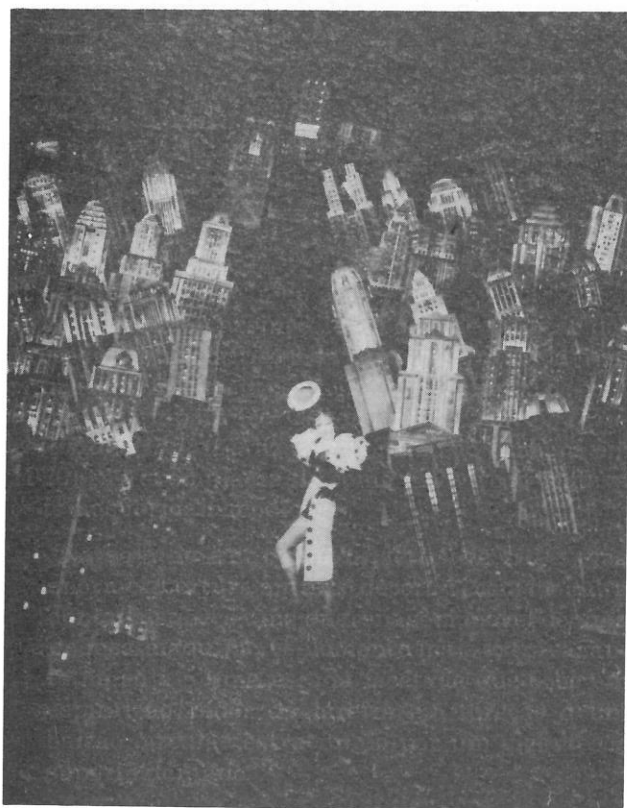
ditórios aos procedimentos arquitetônicos modernos. Os cenários desses filmes são assimilados como aparência, pano de fundo acrítico mas atualizado da vida moderna, seja ela como for.

As Fachadas em *Skyline*

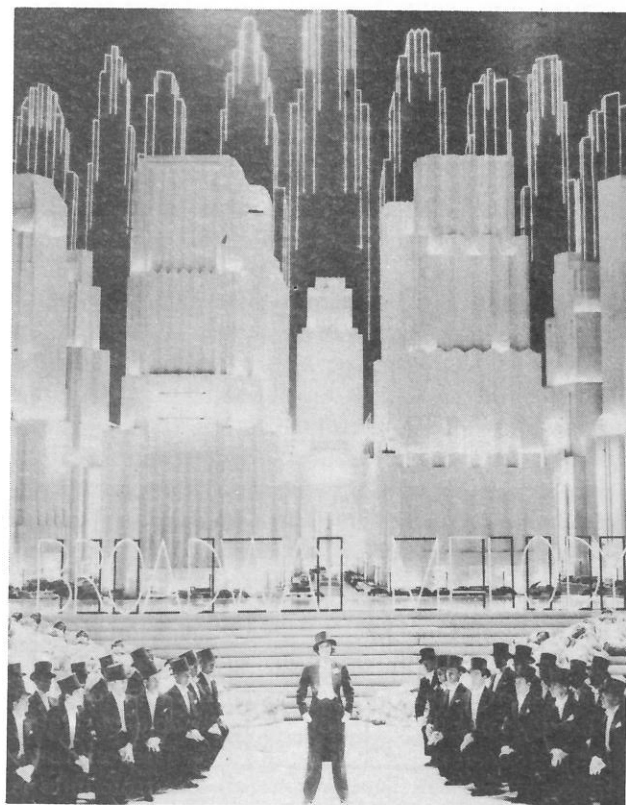
As primeiras manifestações modernistas no desenho dos cinemas paulistas estão presentes nas fachadas com representações de *skylines*. O cinema difundiu de maneira intensa e abrangente imagens de grandes cidades, construindo assim algumas fortes referências metropolitanas no seu público. O adensamento urbano das cidades norte-americanas, em especial New York, esteve presente na valorização do *skyline* pelo cinema de Hollywood. O arranha-céu e seu agrupamento intenso tornaram-se símbolo da metrópole moderna, estando presente tanto nos filmes como na própria arquitetura dos cinemas. As fachadas carregadas de elementos verticais, reproduziam figurativamente nas suas plati-bandas o desenho dentado de um perfil urbano ainda inexistente no entorno paulistano. Um único prédio simulava assim um conjunto urbano que se desejava atingir.

Já presente de forma discreta no Cine *Paratodos* (1929), essa representação de *skyline* torna-se o tema principal da fachada do Cine *Broadway* (1934). A volumetria triangular do seu telhado é recoberta por uma fachada de desenho escalonado com o logotipo luminoso acompanhando a silhueta.

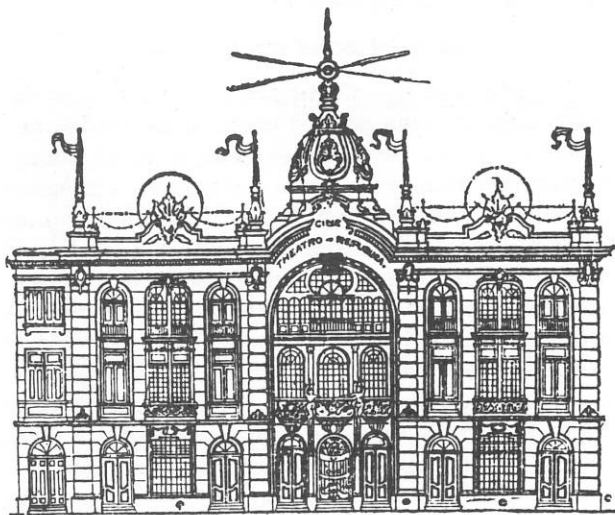
No entanto, a importância destes dois cinemas não se limita ao desenho de sua fachada, mas sim



Cena do filme "42nd Street", 1933



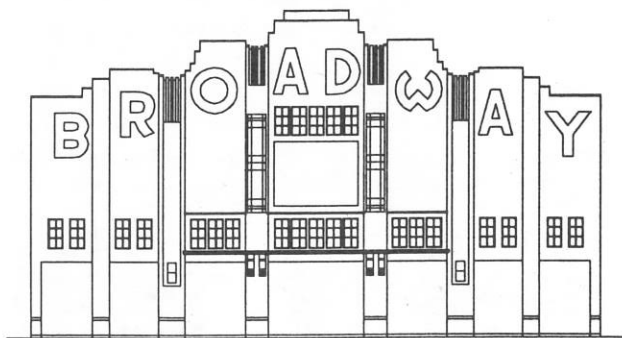
Abertura do filme "Broadway Melodies", 1938



Desenho da fachada do Cine Teatro República, 1924

na sobreposição de diversos procedimentos no seu projeto. O *Paratodos* mescla influências da Seceção Vienense, com formas geométricas triangulares (pisos e luminarias) e escalonadas (fachada), sobre um esquema compositivo eclético através do qual alguns eixos se estruturam com o entorno urbano. O *Broadway* cobre uma estrutura padrão em arcos de treliça com uma fachada triangular em *skyline*, forçando uma semelhança de seu interior com o do *New York City Music Hall*.

Essa coexistência híbrida de procedimentos e estilos não é específica do Brasil, mas está presente na assimilação norte-americana do repertório das vanguardas modernas européias. Essa verdadeira



Desenho da fachada do Cine Broadway, 1934

somatória de estilos denominada posteriormente de Art Déco, é comentada por Forret F. Lisle:

“A Feira de Paris de 1925, Frank Loyd Wright, o cubismo, a estética da máquina, as formas maias, os módulos Pueblo, Dudok, a Seceção Vienense, os interiores modernos, o zoning. Este número considerável de fontes, debilmente entrocadas entre si, rapidamente identificados como subjacentes no Moderno na América, começa a sugerir os amplos, inclusive intensos, mais indiscriminados e portanto democráticos perímetros do movimento moderno aqui; como opostos ao impulso impessoal, redutor, exclusivo, mais idealista e mais moralista da vanguarda européia nesse tempo”.⁸

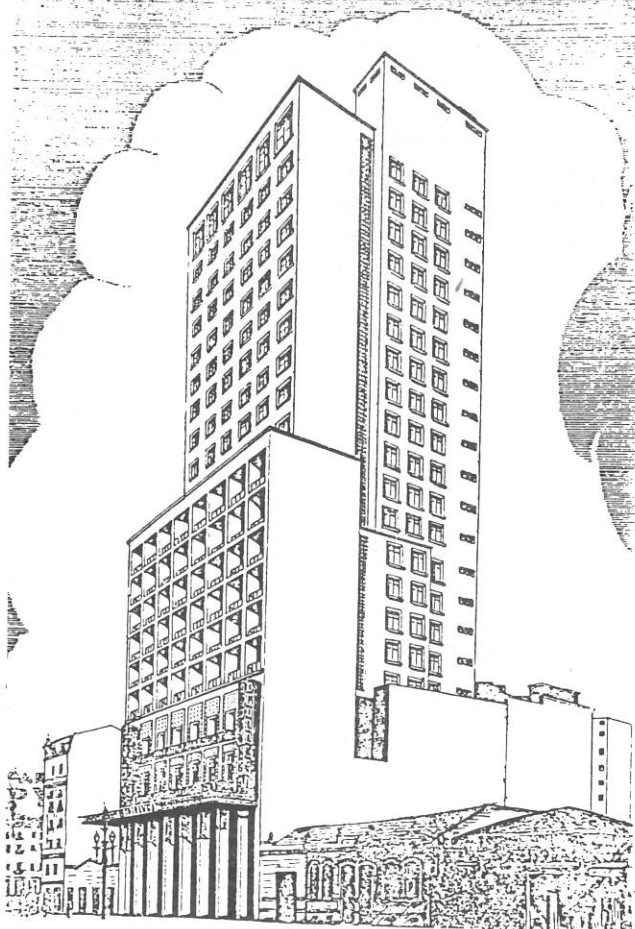
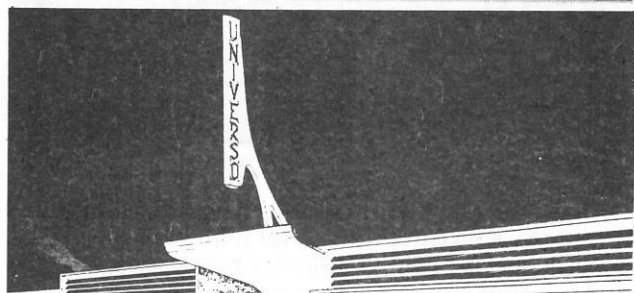
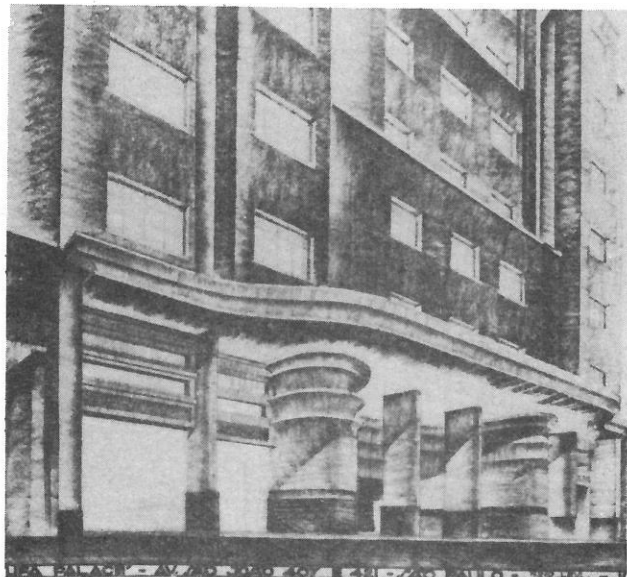
O comentário nos apresenta esse procedimento de colagem eclética de elementos modernós como positivo e democrático. Como em Hollywood, onde o espectador tem a *liberdade* de escolher entre as mais diversas fantasias, aquela que mais lhe agrada, o cidadão americano tem a liberdade de escolher o estilo que lhe apraz, dispondo os edifícios dentro dos limites de seu lote. Dessa maneira a cidade se constrói como um imenso mostruário de estilos, que rejeitam a *uniformidade autoritária e anônima* das vanguardas européias: uma infinidade de representações individuais, justapostas sobre uma grelha abstrata.

Os Cinemas de Rino Levi

Os cinemas projetados pelo arquiteto Rino Levi causaram impacto na cidade. Quando da inauguração do Cine *Ufa Palácio* (1936), o **Correio Paulistano** escreve que “o novo cinema de São Paulo parece ter saído de algum livro de H. G. Wells”. Entre 1936 e 1941, Rino Levi projetou 6 cinemas, sendo 4 deles em São Paulo. Foram os cines *Ufa Palácio* e *Universo* em 1936, e os cines *Piratininga* e *Ipiranga* em 1941. Tais projetos têm grande importância na construção da arquitetura moderna em São Paulo, além de serem obras de presença marcante no contexto urbano e cultural da época. Sua importância também é sentida na produção de Rino Levi, que até o projeto do *Ufa Palácio* havia realizado poucos trabalhos dessa envergadura.

Sua atuação se deu na implantação de uma arquitetura que tematiza as necessidades de uso do projeto em questão. Rino Levi realiza estudos de visibilidade, acústica e fluxos de público, a inserção do cinema na paisagem urbana, as técnicas construtivas para essas grandes estruturas, sendo que o projeto procurava não apenas resolver tais aspectos mas também selecionar aqueles que seriam tematizados figurativamente. É clara a intenção de ocultamento da estrutura no espaço interno de seus cinemas, enquanto que as exigências da acústica são explicitadas na forma das salas.

É necessário precisar em quais aspectos tais procedimentos se diferenciam dos seus contempo-



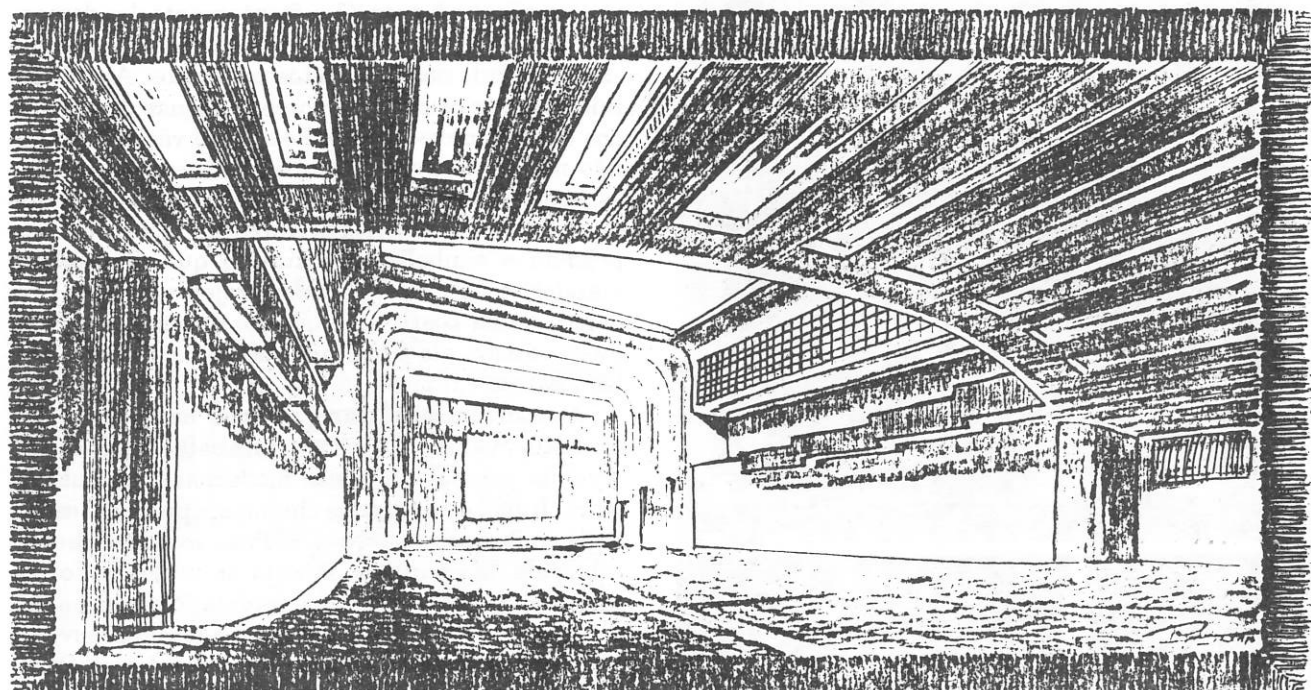
râneos não modernos. O enfrentamento das demandas funcionais específicas dos cinemas não são uma exclusividade dos arquitetos modernos. Ainda que inicialmente os cinemas fossem apenas derivações dos teatros, deve-se reconhecer que vários projetos não modernos avançaram no tratamento de suas especificidades funcionais. A diferença está em que os arquitetos modernos produziram formas que exprimem e simbolizam a função que pretendiam atender. A figuratividade dos projetos de Rino Levi deriva dessa postura, enquanto que nos seus contemporâneos, ela é buscada nas mais diversas fontes (teatros e filmes).

A recorrência à transparência dos planos que constituem as fachadas foram trabalhadas constantemente pelas vanguardas modernas com o uso do vidro. Rino Levi, em seus cinemas, apresenta estratégias diferenciadas. No *Ufa Palácio* o desenho parabolóide das paredes da sala de projeções, originado de estudos acústicos é retomado na forma das paredes do vestíbulo de entrada, agora como representação na fachada da forma do seu interior. Sofisticada maneira de construção da transparência moderna num edifício que é necessariamente opaco, levar para fora o desenho de seu interior. As paredes do vestíbulo curvam-se convidando à entrada, diluindo com sua continuidade a separação da rua com o interior do prédio. A luz acentua a curvatura do vestíbulo do *Ufa*, destacando sua forma inusitada num ambiente urbano homogêneo. Dentro da melhor tradição dos *night buildings* alemães, o prédio adquire sua vivacidade durante a noite, graças aos expressivos efeitos luminosos, que ressaltam a sinuosidade de suas linhas.

Nos seus projetos posteriores a preocupação com a transparência continua. No *Cine Universo* a superfície das paredes internas sai para o exterior, transformando-se em marquise, tratada como pele interior que chega ao exterior sem perda de continuidade. Esse conjunto marquise e luminoso constitui o único gesto expressivo do projeto, livre de preocupações funcionais, ainda que possa ser interpretada como um reforço visual para a direção do movimento de entrada e saída do público. No *Cine Ipiranga* o cinema recua no grande átrio, intensamente iluminado, sendo que no hall das bilheterias uma grande luminária em forma de olho, parece simbolizar a natureza do espetáculo cinematográfico.

A preocupação de representar de alguma maneira o interior de seus cinemas na forma de suas fachadas cria um tipo de transparência não explícita. O uso intenso de efeitos luminosos na forma de suas fachadas cumprem a função de ressaltar essa relação de manifestação do interior na paisagem urbana. A luz é o elemento fundamental do espetáculo cinematográfico, sendo compreensível que ela seja utilizada nas suas fachadas como um de seus símbolos.

- ▲ *Perspectiva do Cine Ufa Palace, projeto Rino Levi, 1936*
- ▲ *Perspectiva do Cine Universo, projeto Rino Levi, 1939*
- ▼ *Perspectiva do Cine Ipiranga, projeto Rino Levi, 1942*



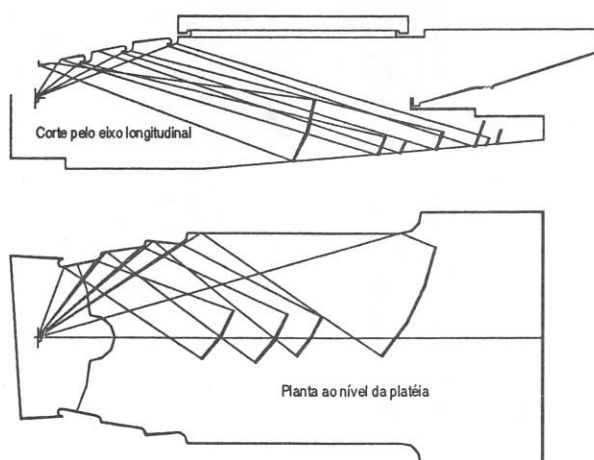
Desenho de Rino Levi para o interior do Ufa Palace

Assim como à luz não cabe apenas a tarefa de iluminar, outros elementos funcionais dos projetos transcendem o caráter estritamente utilitário que possuíam em outros cinemas, assumindo papel de destaque no conjunto do prédio, com formas até então pouco usuais. O tratamento da acústica é exemplar.

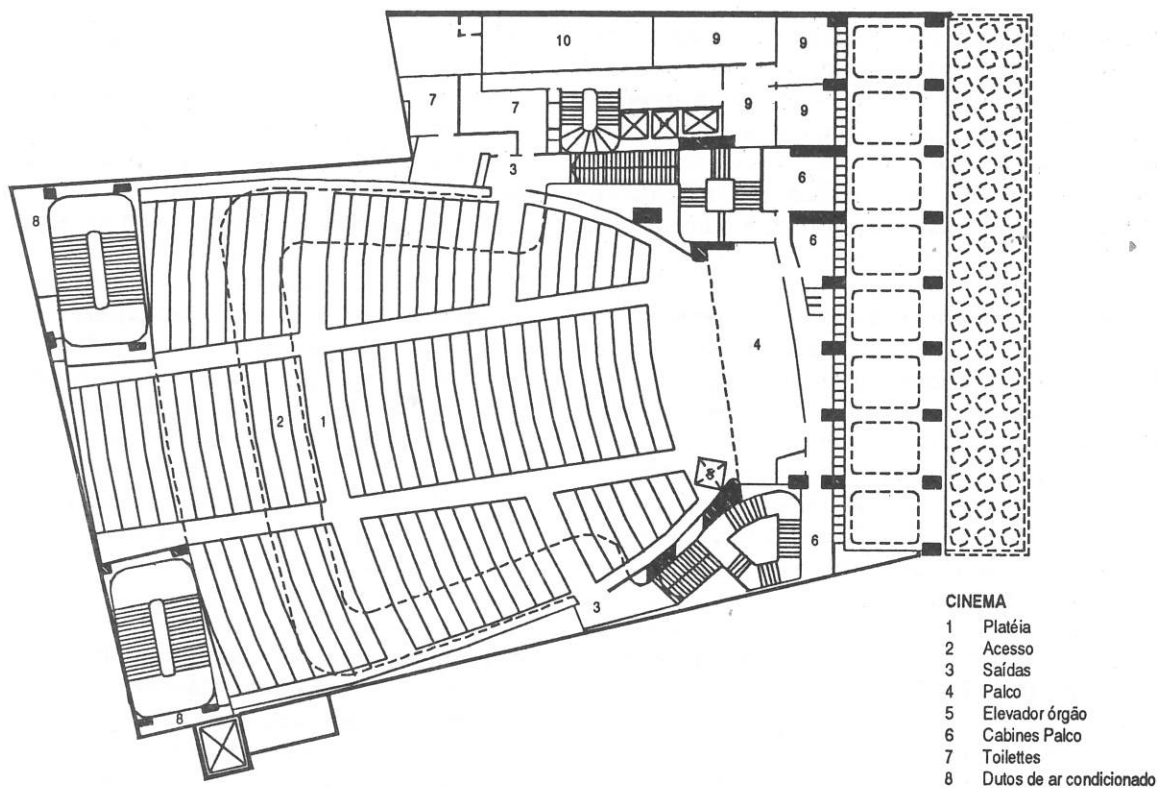
O Cine *Metro*, construído em 1938 e projetado pelo arquiteto Robert Prentice permite uma comparação interessante. Sua sala de projeções é concebida como uma enorme concha acústica, o que lhe garante o elogio da imprensa como sendo o primeiro cinema com preocupações acústicas. Era necessário encontrar uma imagem acessível ao repertório da época para que se reconhecesse a eficiência da sua forma. Para Rino Levi, a melhor forma que atende às necessidades acústicas é a parabolóide, que não tinha nenhuma referência no repertório do público, ao contrário da concha acústica do Cine *Metro*; portanto, foi necessário mostrar enfaticamente em todos os projetos que a parábola, uma equação matemática, significava a melhor solução acústica.

Em artigo sobre o projeto do *Ufa Palácio* na *Revista Polytécnica* de abril de 1936 ele escreve: “Na elaboração do projeto em apreço, a acústica da sala de projeções foi considerada em primeiro plano, tendo sido a própria forma arquitetônica subordinada a ela”.⁹ E somente não foi possível uma solução mais perfeita porque foi preciso “evitar uma forma arquitetônica por demais avançada para o nosso público, ainda não habituado a uma estética que lhe poderia parecer extravagante”.¹⁰ A forma considerada por ele como a “mais apropriada para uma boa difusão das ondas sonoras” foi a parábola. Ela está presente no corte das paredes e forro próximo ao

proscênio, e no corte do piso da platéia, esta última em função da visibilidade. Nada concorre com a tela, nenhum ornamento desvia a atenção do espectador. Todas as formas da sala conduzem o olhar ao filme e contribuem para sua perfeita sonoridade. Nos seus projetos posteriores esse procedimento é desenvolvido, a forma parabolóide não se restringe mais ao proscênio, mas toma todo o interior das salas do *Universo*, *Piratininga* e *Ipiranga*. O próprio efeito de proscênio desaparece, por ser um resquício desnecessário para uma sala de projeções. O estudo dos fluxos de público foi outro tema funcional que adquiriu destaque no conjunto de cinemas de Rino Levi, em especial a partir do projeto do Cine *Universo*. O projeto dos acessos são desenvolvidos e otimizados, para evitar tragédias geradas por pânico na platéia.¹¹ Mas não bastava atender às exigências de áreas de circulação presentes no Cód-



Estudo acústico do Cine Ufa Palace, de Rino Levi, 1936



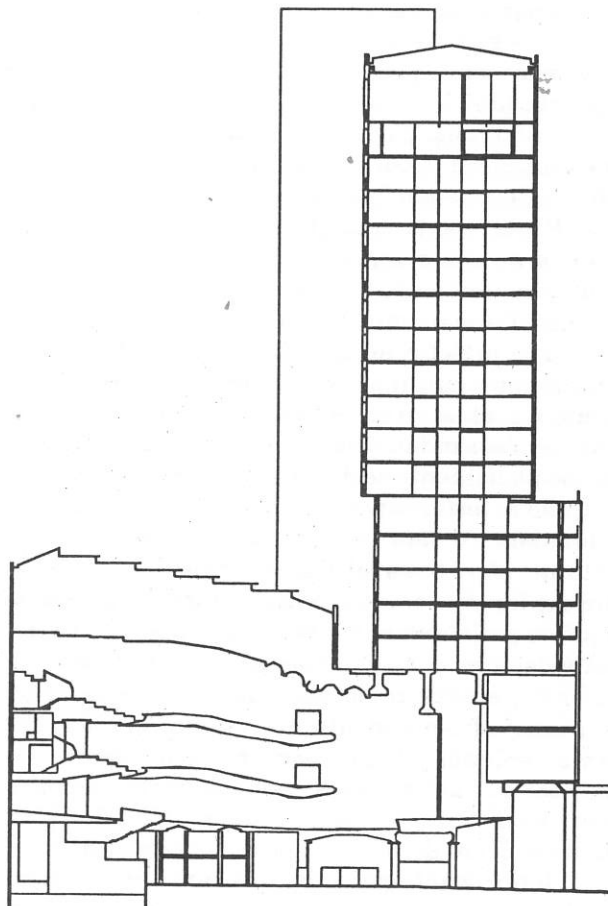
- CINEMA**
- 1 Platéia
 - 2 Acesso
 - 3 Saídas
 - 4 Palco
 - 5 Elevador órgão
 - 6 Cabines Palco
 - 7 Toilettas
 - 8 Dutos de ar condicionado
- HOTEL**
- 9 Escritório
 - 10 Barbeiro
 - 11 Elevadores

▲ Planta do Cine Ipiranga e Hotel Excelsior
 Corte longitudinal do Cine Ipiranga ▼

go de Obras. Era necessário que a sua forma não permitisse dúvidas quanto à sua direção e à sua eficiência. No *Universo* toda a extensão da separação entre platéia e sala de espera é constituída por portas. Nesta sala, a disposição dos pilares e dos bancos enfatiza a direção longitudinal, na qual se localizam os corredores de saída. Na planta é clara essa continuidade, que no sentido inverso ressalta o caráter de receptáculo desse movimento contínuo ao conjunto tela-proscênio. O movimento contínuo do espectador que entra no cinema, transforma-se em virtual, permanecendo o seu sentido do olhar em direção à tela.

A sofisticação no tratamento de tais elementos funcionais nos leva a outra questão, os elementos técnico construtivos, tão ressaltados na arquitetura moderna, encontram nos cinemas de Rino Levi um tratamento modesto. As estruturas necessárias para vencer os vãos de uma sala de cinema são complexas. Entretanto nenhuma delas é tornada visível internamente na sala, nem mesmo como referência formal. Apenas a função principal, ver e ouvir o filme é tamatizada.

É necessário ainda ressaltar a relação que a arquitetura destes cinemas de Rino Levi estabelece com o seu contexto urbano. Não se trata de instalar fragmentos de um urbanismo moderno aos moldes corbusianos, nem de um respeito aos restos de arquitetura colonial e eclética ainda presentes na cidade. Os projetos procuram estabelecer um diálogo com a arquitetura que seria construída posteriormente, uma cidade vertical sobre um traçado de



quadras, ruas e avenidas. Todos os cinemas formavam conjunto com edifícios de apartamentos. O edifício apresenta partes que atendem a uma demanda na escala do pedestre e outra na escala da grande cidade de avenidas, devidamente integradas e harmonizadas. As marquises iluminadas atendem à escala do pedestre, marcando horizontalmente a entrada do cinema no *Ufa* e no *Universo* (apesar de não construído, havia a previsão de um edifício sobre a entrada do *Universo*). Apenas no *Ipiranga* esse equilíbrio é comprometido. A altura do edifício, o Hotel Excelcior, subjulgaria uma entrada discreta. Neste caso a marquise luminosa foi elevada e o átrio se tornou uma transição, tendo sua altura decrescente em direção ao hall das bilheterias.

Não há mais o hibridismo presente nos projetos de seus contemporâneos Déco. Afirma-se assim uma linha clara de arquitetura moderna, com bases racionalistas e funcionalistas. No entanto ela carece de uma estratégia política que esteve presente na corrente moderna derivada de Lúcio Costa. A produção de Rino Levi, assim como de outros modernos em São Paulo foi pautada por uma vinculação com as demandas da iniciativa privada, onde a temática da identidade nacional não estava presente. Sua implantação se dá pela construção de novos procedimentos de resolução projetual que atendam às necessidades de um número enorme de edificações que compõe a vida urbana moderna. Não há temas mais ou menos nobres, casas, hotéis, cinemas, apartamentos, restaurantes, fábricas, escritórios, garagens, a arquitetura moderna para Rino Levi se constrói junto com a implantação de novos tipos de edifícios solicitados pela vida contemporânea, e não como partes de um projeto global que a transformaria. Essa postura compõe aquilo que Sophia Telles denomina como "a ansiedade que, em São Paulo, havia configurado o mundo moderno como a tensão sempre iminente da passagem da condição provinciana à cosmopolita (...)".¹²

Simultaneamente ao processo de desenvolvimento de projetos modernos como os de Rino Levi, continuam a surgir vários cinemas que ainda tematizam a fantasia e os estilos historicistas. As construções realizadas com técnica moderna, respondendo plenamente às demandas funcionais do cinema, são revestidas por ornamentações onde o luxo, a fantasia e a retórica estilística predominam. No entanto, não é possível dizer que tais cinemas sejam pré-modernos, como aqueles dos anos 20. Enquanto aqueles procuravam ainda uma forma e uma figuratividade para os cinemas nos teatros, estes são cinemas, sabem como um cinema deve ser para funcionar eficientemente; entretanto, não se vinculam a nenhuma postura modernista, não são funcionalistas ou racionalistas; pelo contrário, são *mourisco modernizado*, *egípcio*, *colonial paulista*, ou luxuosamente decorados em estilo *Versalles*.

É interessante perceber que tanto crítica como público parecem não perceber a diferença entre

estes cinemas e os modernos. A militância dos arquitetos modernos contra os estilos historicista parece não ter interferido na opinião pública sobre arquitetura. Aos olhos do público, tais arquiteturas constroem, na Cinelândia, as feições da nova metrópole, sendo para eles *modernos*.

A relação desses cinemas com os estilos não se resume a um simples aplique de ornamentação. Ela é marcada pela intervenção de decoradores, o que estabelece uma divisão de trabalhos com o arquiteto. Muitas vezes a decoração se refere ao nome do cinema, o Cine *Marrocos* evoca o mourisco, como o velho *Alhambra* e, o Cine *Bandeirantes*, as *entradas paulistas*. O caso mais radical de intervenção de um decorador é o Cine *Marrocos*, onde uma arquitetura cheia de problemas mal resolvidos é requalificada pela decoração. Trata-se de uma reestruturação do próprio espaço, em especial do longo acesso, e não apenas de apliques ornamentais.

O desenvolvimento de São Paulo nos anos 30 e 40 realizou o sonho de sua metropolização. O *Plano de Avenidas* de Prestes Maia criou uma nova base de traçado urbano que dura até hoje. Sobre ela o tão desejado *skyline* novaiorquino se constuiu. Até o início dos anos 50 os cinemas ainda foram construídos de forma a assumirem um lugar de destaque dentro dessa nova vida metropolitana. Os procedimentos projetuais de Rino Levi serviram de referência para o projeto de inúmeros cinemas, não apenas de traço moderno, mas também as novas atualizações de estilos historicistas, presentes na arquitetura que construiu as feições metropolitanas da cidade.

NOTAS

- 1 Guilherme de Almeida. Coluna "O Cinematographo" in *O Estado de São Paulo*, 11/10/1928
- 2 *Idem, ibidem*, 11/11/1936
- 3 *Idem, ibidem*, 11/07/1930
- 4 *Idem, ibidem*.
- 5 Oswald de Andrade. "A Casa Modernista, o pior crítico do mundo e outras considerações" - *Diário da Noite*, São Paulo, Julho/1930 in *Arte em Revista* ("Arquitetura Nova"), nº4, CEAC, SP, 1983, p.10.
- 6 *Idem, ibidem*, p. 11.
- 7 Donald Albrecht. *Designing Dreams*, Harper and Row em colaboração com "The Museum of Modern Art", N. York, 1987, p.90.
- 8 Forrest Lisle. In Frampton, Kenneth - *História Crítica de la Arquitectura Moderna*, Madrid, Gustavo Gilli, p.222.
- 9 Rino Levi. "Considerações a propósito do estudo de um cinema em construção em São Paulo", in *Revista Politécnica*, nº22, abril/1936.
- 10 *Idem, ibidem*.
- 11 Em 1938, um tumulto gerado por um alarme falso de incêndio causou a morte de 31 pessoas no Cine Oberdan.
- 12 Sophia S. Telles. "Lúcio Costa: Monumentalidade e Intimismo" in *Novos Estudos CEBRAP* nº25, Outubro de 1989 p.76.

Renato Luiz Sobral Anelli é professor do Departamento de Arquitetura e Planejamento da Escola de Engenharia de São Carlos (USP) e doutorando em "Estruturas Ambientais Urbanas" pela FAU-USP. O presente texto é parte revisada da dissertação de mestrado em História, no programa de pós-graduação "Cultura e Cidade" (IFCH-UNICAMP), intitulada *Arquitetura de Cinemas na Cidade de São Paulo*, orientada pelo Prof. Dr. Edgar S. De Decca e defendida em 1990. As imagens foram levantadas no acervo dos seguintes arquivos: Edgar Leuenreuth (IFCH/UNICAMP), Divisão de Pesquisas do Centro Cultural de São Paulo, Arquivo da Secretaria de Administração do Município de São Paulo, Biblioteca Mário de Andrade, Biblioteca da Escola de Engenharia de São Carlos, Escritório Rino Levi. O autor recebeu financiamento do CNPq.